

LA RESTAURACIÓN DEL TELÓN* DEL TEATRO "LOPE DE VEGA" DE CHINCHÓN (MADRID)

Alicia Arcones Pastor * y Mercedes García González **

El artículo trata sobre la restauración del telón del Teatro Lope de Vega de Chinchón, obra del siglo XIX que se encontraba en un estado de grave deterioro consecuencia del abandono. La obra, de 628 x 536 cm., está pintada al temple sobre una tela de lino producida en telar mecánico. Presentaba daños en los diferentes elementos estructurales. Su tamaño obligó a montar un sistema provisto con rulos de PVC que permitiera la manipulación del telón. El tratamiento consistió en la eliminación de intervenciones anteriores, fijación de la película pictórica, limpieza, tratamiento del soporte, reintegración cromática y protección y fijación final.

Palabras Clave: Telón, Chinchón, Madrid, España, Luis Muriel, S. XIX, Restauración, Pintura, Temple, Teatro, Rulo, Gran formato, Técnicas

THE RESTORATION OF THE STAGE CURTAIN OF THE "LOPE DE VEGA" THEATRE IN CHINCHÓN (MADRID)

This article deals with the restoration of the 19th century stage curtain of the Lope de Vega Theater in the village of Chinchón. The curtain, made of linen produced by means of a mechanical textile mill and decorated with tempera paintings, was in a state of severe deterioration as a result of abandonment. Its different structural elements were damaged. Given the curtain's large size (628 x 536 cm), it was necessary to build a system incorporating PVC rollers in order to facilitate its manipulation. The restoration treatment included the elimination of previous interventions, picture film consolidation, cleaning, support treatment, color retouching, as well as final protection and consolidation.

Key words: Stage curtain, Chinchón, Madrid, Spain, Luis Muriel, XIX century, Restoration, Painting, Tempera, Theater, Roller, Large size, Techniques

*Telón: (Aumentativo de tela). 1. Lienzo grande pintado que se pone en el escenario de un teatro de modo que pueda bajarse y subirse, ya para que forme parte principal de las decoraciones, o para ocultar al público la escena./2. l. corto: el que se coloca inmediatamente detrás de la embocadura mientras se representan delante breves escenas episódicas y permiten mudar a su espalda la decoración./3. l. de boca: el que cierra la embocadura del escenario y está echado antes de que empiece la función teatral y durante los entreactos o intermedios./4. l. de foro: el que cierra la escena formando el frente e la decoración. MORALES Y MARIN; José Luis: "La pintura, Técnicas, materiales y estilos". Diccionarios Antiquaria, 1987.

Los telones en el teatro a través del tiempo

El primer vestigio que se conoce a cerca de la utilización de telones, data del año 135 a.C. en Roma, donde está comprobado que se usaba un telón denominado "El Auleum". Situado delante del escenario, descendía dentro de una cavidad al dar comienzo la representación y solía ir tapizado de figuras y de arabescos. Si bien no hay que olvidar, que en siglos anteriores se empleaban los "Periactes" para efectos escenográficos; consistían en prismas triangulares que giraban sobre unos espigones, donde cada cara estaba pintada con una decoración que armonizaba con el fondo escénico.

Durante la Edad Media el escenario lo formaban las "Mansiones"

o "Tablados", que eran diversos lugares donde discurría la acción. Se trataba de un decorado simultáneo donde cada mansión tenía su telón. Cabe destacar como ejemplo las mansiones de El Paraíso, con telones pintados de azul, oro y con soles resplandecientes. Durante esta época en España, los corrales de comedias carecían de telones.

El decorado en perspectiva fue una de las grandes innovaciones que el Renacimiento aportó a la escenografía. En los grandes teatros se utilizaba un telón pintado para el cerramiento final, situado delante del muro posterior, con el que se conseguía un efecto escenográfico bastante acorde con la realidad.

En la España de la Edad de Oro, los teatros cerrados no se conocieron hasta los tiempos de Felipe IV,

quien hizo construir teatros a la moda italiana de entonces en su Palacio del Buen Retiro y en el del Alcázar de Madrid. El teatro italiano produjo una escuela creada por arquitectos y escenógrafos, entre los que surge la familia Galli-Babiera y que servirá de puente entre los siglos XVII y XVIII. Esta familia perfeccionó el arte del "trompe l'oeil" o "ilusión óptica", que da una completa sensación de volumen únicamente por la pintura y el trazado. Los pintores escenógrafos españoles del XVII ejecutaban los paramentos, generalmente al temple, sobre lienzos de grandes dimensiones (telones y forillos), así como elementos corpóreos (máscaras, accesorios, trajes pintados) necesarios para la acción¹.

El siglo XVIII siguió siendo una época de esplendor en el arte esce-

** Licenciada en Bellas Artes y Restauradora.
Infografía: Emilio Ipiens Martínez.

nográfico, incluso muchos pintores de gran talento abandonaban la pintura de caballete para consagrarse a la escenografía. Sin embargo, a finales de siglo entró en decadencia y durante la primera mitad del XIX el decorado se consideró como un estorbo y el escenógrafo pasó a un segundo plano; en muchos casos un fondo de cortinas bastaba como escenografía total. La segunda mitad de siglo se caracterizó por una lenta pero constante mejoría en la calidad de los decorados. A partir de entonces el decorado teatral empezó a ser tarea de verdaderos artistas, como los pintores Maurice Denis, Bonnard y Odilon-Redón. Con ellos, el movimiento originalmente literario y pictórico alcanzó en el teatro resultados visuales de gran firmeza y calidad.

Los decorados escenográficos del XX proceden casi todos del campo de la pintura, destacando las figuras de artistas como Picasso, en España, o Daill, que hace los bocetos para "don Juan Tenorio" de Zorrilla. Por lo demás, en España la escenografía siguió siendo entre nosotros subsidiaria de la pintura.

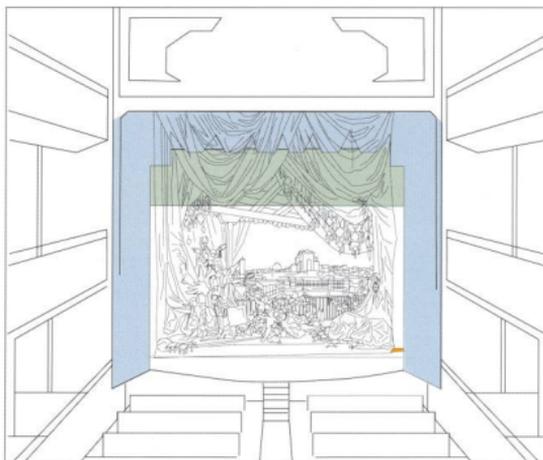


Fig. 2. Teatro Lope de Vega. Ubicación original del telón en su lugar original

Sistema de utilización de los telones

La estructura de apoyo de la que cuelgan los telones se llama "Telar" y suele ser de madera o metálica, según la antigüedad del teatro. Está

formada por viguetas paralelas a la embocadura y separadas de 8 a 10 cm, unas de otras, en las que se colocan las poleas, también de hierro o de madera, por las que pasan los cables o cuerdas que sostienen los telones piniados.

La maniobra de subir o bajar los telones se realiza desde los laterales o fondo del propio escenario, o desde las pasarelas o puentes que rodean el escenario por sus laterales y fondos con una anchura aproximada de 1,20 a 2,00 m., y separados de 20 a 50 cm. de la pared para permitir el paso de los cables y cuerdas. La maniobra se puede efectuar a mano o por contrapeso. El tiro de cuerdas a mano sirve de ayuda al de contrapesos en grandes teatros, pero en los pequeños es el único sistema empleado. A las cuerdas extremas, utilizadas para la colocación del telón, se las denomina la corta y la larga².

Existen varios tipos de telones, como el telón a la italiana, a la griega, a la francesa y a la alemana, siendo este último el que se corresponde con el telón del teatro de Chinchón. Se levanta verticalmente mediante un tambor colocado en la parte superior. Al ser un sistema que doblaba en el centro, contribuía enormemente al deterioro del telón en esa zona, por lo que tras la res-

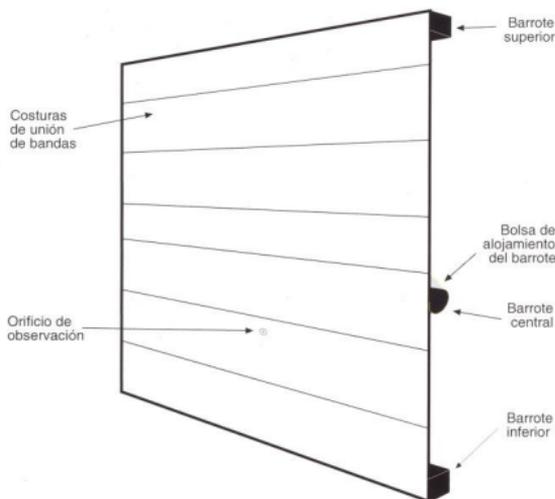


Fig. 1. Esquema estructural del telón.



1. Estado inicial de la obra

tauración, se sugirió que el telón se colgase de manera que subiese y bajase sin plegarse.

Descripción de la obra

La obra que nos ocupa data del s. XIX y corresponde a un telón de boca a la alemana, de 628 x 536 cm., perteneciente al Teatro Lope de Vega de Chinchón (Madrid). Este teatro fue encargado por la Sociedad de Cosecheros (formada por todos los vecinos que elaboraban vino, vinagre y aguardiente), que concurre con sus productos a la Exposición de París de 1889 y consigue el único gran diploma de honor por aguardiente de vino. El teatro, inaugurado en 1891, es obra del arquitecto Fernando Arbós y Tremamit. La decoración interior fue realizada por Luis Muriel y López, gran pintor madrileño nacido en 1856 que estudió en la Escuela de Arquitectura y en la de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Se dedicó a la escenografía rayando a gran altura; la lista de sus obras es muy numerosa, pasando de 570 en escenografía, habiendo pintado en 35 años que ejerció la profesión más de 2.400 decoraciones en todos los teatros de España y América, y dotando de decorado, embocadura y telones de boca muchos teatros nuevos y

reconstruidos, entre los que pueden citarse el de la Princesa, Zarzuela (moderno), Maravilla, Tívoli y Campoamor de Oviedo entre otros. Fue premiado con la medalla de oro en la Exposición de la Sociedad de Escritores y Artistas de 1884, y con tercera medalla en la Nacional de 1897. Respecto a la atribución del telón de Chinchón no se ha podido determinar con certeza, si bien se baraja el nombre de Luis Muriel y López, al que los historiadores que le han estudiado atribuyen toda la decoración interior del Teatro Lope de Vega.

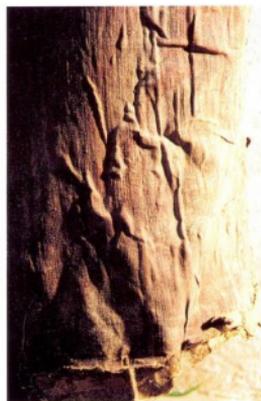
En cuanto a la técnica pictórica, seguramente se trata de un temple a la cola, técnica que utiliza agua para desleír los colores y cola como aglutinante, dando un aspecto mate, bajando notablemente los tonos y reduciendo su intensidad y brillantez al secar, particularmente en las tonalidades oscuras. Hay que decir que el temple a la cola y a la caseína se emplean y se han empleado en trabajos de arte, decoración, cartelería, elementos publicitarios y sobre todo en escenografía. Ya Antonio Palomino, en su *Museo Pictórico y escala óptica I*, habla de la pintura de aguazo diciendo: "las cortinas que cubren el Teatro de las Comedias, hechas para sus Majestades de la Corte, fueron realizadas al temple..."³.

Descripción temática

En el telón aparece representada la escena de la entrega de un premio otorgado a la ciudad de Chinchón por la República Francesa, en reconocimiento a la calidad de sus anises. La escena se muestra ante el espectador a través de unos cortinajes abiertos que dejan al descubierto una fingida balconada de la Plaza Mayor de Chinchón, la cual se encuentra reproducida al fondo. En primer plano, en la balconada, una Alegoría de la República Francesa, vestida con los colores nacionales del país vecino y tocada con el gorro frigio, se vuelve hacia el fondo, llevando en la mano derecha el diploma acreditativo del premio, y en la izquierda, que señala hacia la ciudad, una corona de laurel con una cinta azul, blanca y roja. Esta personificación alegórica está acompañada por una Victoria Alada y por Angelotes que ocupan la balconada, tumbados entre ramas de parras y presentando racimos de uvas en sus manos. Varias botellas se encuentran diseminadas en el balcón.

Estado de conservación

El telón se encontraba en un grave estado de deterioro, debido en parte al abandono y dejadez sufridos



2. Dobleces, arrugas y ampollas en el anverso de la obra.

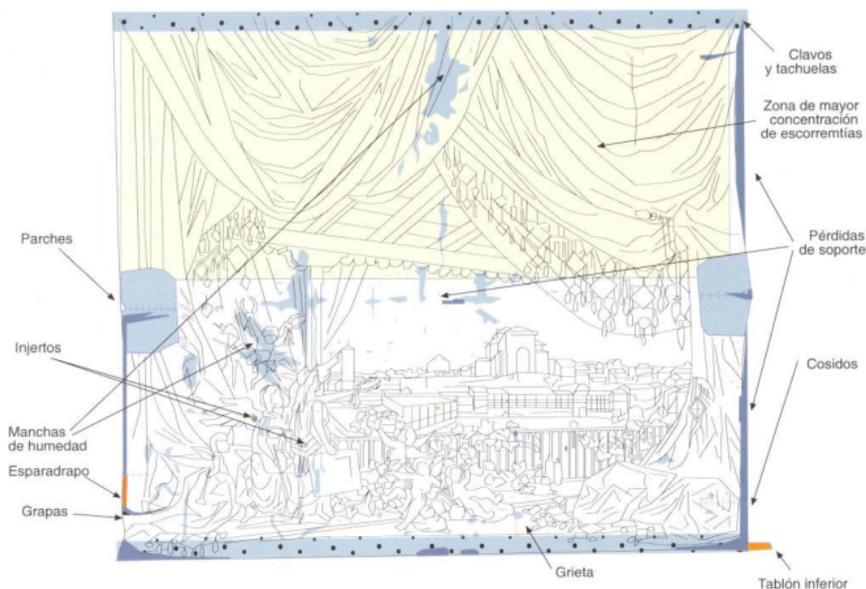


Fig. 3. Estado de conservación, reverso.

a lo largo de los años, degradándose progresivamente hasta alcanzar el mencionado estado, producido por suciedad general, pérdidas de soporte y policromía, desgarros, dobleces, arrugas, numerosas manchas de humedad, etc. Así mismo, las malas condiciones que presenta la obra son debidas por otro lado al sistema de recogida del telón con plegado en el centro.

El soporte consiste en una tela de lino⁴ con tejido de tafetán, cuya densidad es de 16 x 16 hilos y pasadas por cm², de trama cerrada y telar mecánico. Está compuesto por siete bandas que se disponen en paños horizontales cosidos entre sí. Para impedir la formación de arrugas a lo largo de sus casi 7 m de longitud, tenía un listón de madera dispuesto transversalmente por el que, además, doblaba la tela en su recogida. Este listón va insertado en una funda de tela, también de lino, que se encontraba deformada, con algunas costuras abiertas, con pérdidas de soporte y desgarros que, en algunos casos,

habían sido cubiertos por el reverso mediante parches de forma muy precaria, y en otros se zurcieron o se graparon, produciendo a su vez pequeñas deformaciones y rigidez. Por el reverso de la tela se apreciaban dobleces y arrugas en toda la superficie junto con una espesa capa de polvo y suciedad, así como detritus de animales que habían provocado formación de manchas. Todo el perímetro del telón tenía

pegadas bandas de loneta de algodón, que producían arrugas duras y ampollas en la tela original. Los márgenes donde la tela se encontraba pegada a los barros, presentaban desgarros y pérdida de materia, además de haber sufrido la acción de los clavos y tachuelas que la sujetaban, que habían producido orificios y oxidación en el tejido próximo a ellos. Sin embargo, la zona más dañada era la par-



3. Estado inicial. Rotura longitudinal unida mediante grapas.



Fig. 4. Estado de conservación, reverso.



4. Detalle de la forma de sujeción del parche a la obra mediante cosidos y tachuelas

te baja del telón, y es que hay que tener presente que esa zona está al alcance de la mano y por tanto más expuesta a todo tipo de manipulaciones y alteraciones, como son los parches, zurcidos, inscripciones por el reverso, roces causados por pisadas y golpes sobre el barrote inferior. El exceso de humedad sobre la tela, debido a goteras, ha producido grandes manchas y escorrientías, además de someter a la obra a estiramientos y encogimientos y provocando en algunos casos pudrición y desintegración con pérdida de materia.

En cuanto a la película pictórica, cabe decir que se trata de un temple con aglutinante proteínico, de espesor sumamente fino y aplicada posiblemente sobre una impr-

mación de cola animal⁵. La obra presenta un procedimiento metódico, bien planificado y de pincelada directa, suelta y rápida, donde se encuentran contrastes de valores ópticos. El cromatismo general es cálido, con predominio de rojos, tierras, ocre y azules. Al tratarse de un temple a la cola, la película pictórica es muy sensible al agua, y tras realizar pruebas de solubilidad se ha comprobado que es soluble tanto en agua fría como en agua caliente. La humedad ha sido el principal desencadenante de las alteraciones de la película pictórica, con la formación de manchas y provocando corrimientos de los colores. Además, la movilidad higroscópica del tejido ha sometido a la pintura a un movimiento de fatiga que ha ocasionado falta de cohesión y pérdida de adhesión con el soporte, produciendo en ocasiones grandes pérdidas en la película pictórica. La policromía se encontraba en estado pulverulento debido a la degradación del aglutinante del pigmento. También presentaba grandes zonas erosionadas debido a roces, dobleces y costuras. Por último señalar la presencia de detritus de animales, manchas de grasa, marcas de rotulador (ocasionadas por firmas en el reverso), repintes alrededor de los parches y suciedad general que afea y desvirtúa la obra, perdiendo matices y restándole calidad.



5 y 6. Eliminación de las telas del reverso y proceso de eliminación del parche lateral.

Tratamiento realizado

Para llevar a cabo la restauración del telón, fue necesario el montaje de un sistema provisto con rulos de PVC forrados de goma espuma, que permitiera la manipulación de una obra de tales dimensiones.

- **Eliminación de intervenciones anteriores.** Eliminación de bandas perimetrales y de parches en anverso y reverso con medios mecánicos, así como grapas, zurcidos, esparrapros, injertos, clavos y made-

ras que habían sido colocados de forma precaria.

- **Fijación de la película pictórica.** Esta fase es muy importante para evitar la pérdida de materia durante la manipulación del telón, ya que la película pictórica se presentaba en estado pulverulento y con falta de adhesión al soporte. La fijación se realizó con cola de pescado al 10% en agua, añadiendo un 1% de alcohol y fenol. Se eligió este adhesivo por ser una cola transparente y producir menor brillo, después de hacer varias pruebas con cola de conejo y cola de pescado en distintas proporciones. La aplicación se hizo en caliente mediante pulverización, presión y calor hasta conseguir una perfecta fijación y secado. El sentado de la película pictórica se hizo conjuntamente, eliminando así deformaciones, pliegues y arrugas.

- **Limpieza.** Tanto en el anverso como en el reverso se llevó a cabo una limpieza de tipo mecánico, con ayuda de brochas de pelo suave y de cerda, gomas de borrar no grasas, bisturíes y escalpelos. Este método se consideró el más adecuado por ser el menos perjudicial para la obra, dado que la película pictórica carecía de protección alguna.

- **Tratamiento del soporte.** Se colocaron bandas perimetrales de

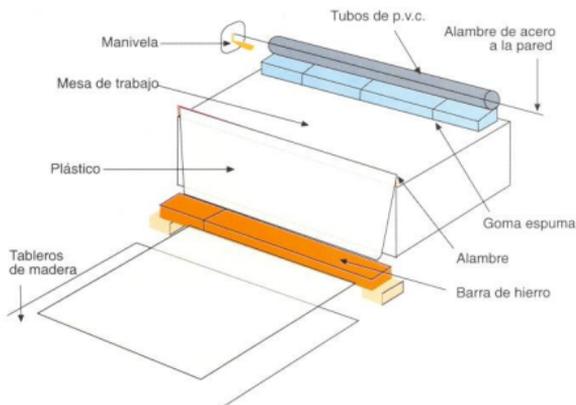


Fig. 5. Sistema de trabajo.

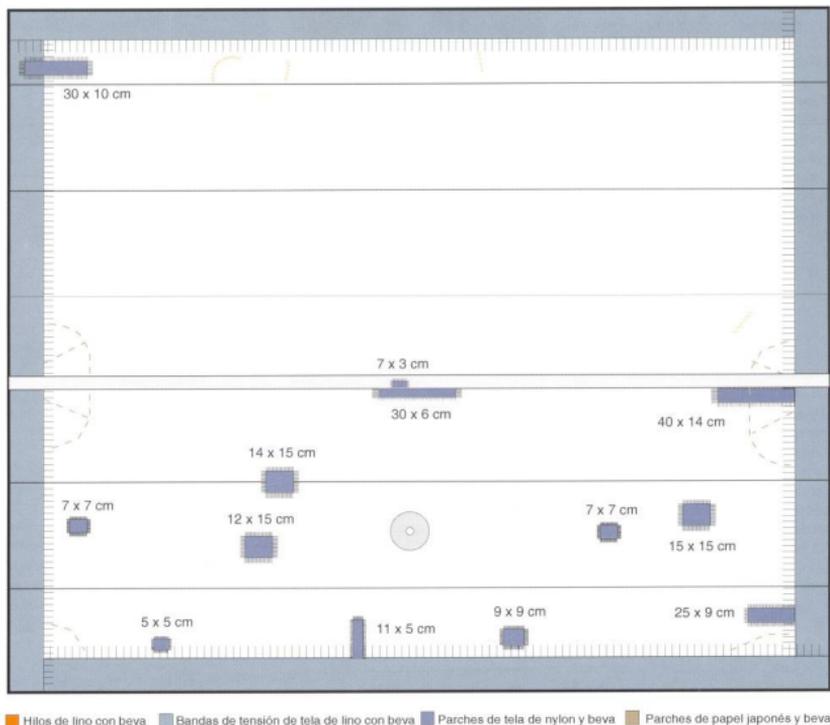


Fig. 6. Tratamiento del soporte, reverso.

refuerzo (de lino tipo Velázquez) de densidad 15 x 15 hilos y pasadas por cm². Fueron desramadas y desbastada la urdimbre de la zona que iba en contacto con la tela original.

Los parches se hicieron con tela de nailon fina y en los orificios de pequeño tamaño se colocaron parches de papel japonés.

Para la unión de desgarros se colocaron hilos de lino embebidos en adhesivo.

La reintegración matérica del soporte se realizó con tela de lino envejecida y de características similares a la original.

El adhesivo utilizado en todas estas operaciones fue Beva 371.

Las zonas descosidas en las costuras se cosieron con hilo de poliéster

de color similar al del tejido, con el fin de unir las telas y reforzar las zonas más debilitadas. Así mismo, sobre la bolsa que albergaba el barrote central se cosió otra, confeccionada con tela de lino e hilo de poliéster, para reforzar la original y sujetar con mayor seguridad el barrote.

Se colocaron bandas longitudinales laterales de seguridad, con tela de nailon de 9 cm, de ancho y Beva Gel D-8-S, como refuerzo y mantenimiento de la tensión parcial de la tela cuando el telón sea desplegado.

• **Reintegración cromática.** La intervención de reintegración cromática se realizó con lápices acuarela directamente sobre el

soporte, aplicando un criterio ilusionista con el fin de devolver la unidad estética a la obra.

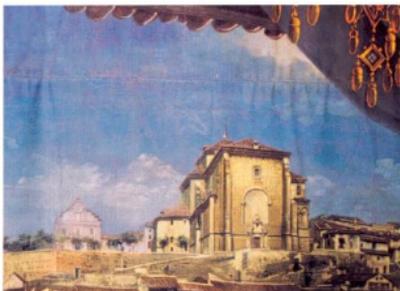
• **Protección y fijación final.** Previamente a la reintegración cromática se aplicó, como protección, un barniz sintético disuelto en White-Spirit por pulverización, de manera que no se alterase el aspecto mate característico del temple. La fijación final se llevó a cabo por pulverización ligera y sucesiva de Beva 371 al 10% en agua.

Análisis y conclusión final

Una de las dificultades con que nos encontramos fue el gran tamaño del



7 y 8. Detalle de pérdida del soporte, estado inicial. Reintegración matérica y cromática, estado final del detalle anterior.



9 y 10. Diversas alteraciones de la obra, estado inicial. Detalle anterior, estado final.



11 y 12. Estado inicial de la obra, con presencia de manchas de humedad, manchas de tipo graso y parche lateral. Estado final de la misma zona.

telón, lo que supuso, por un lado, la necesidad de buscar un lugar de trabajo adecuado a sus dimensiones, y, por otro, encontrar un sistema que nos permitiese manipular el telón de forma cómoda durante todo el tratamiento.

Como solución a la primera cuestión, nos propusieron el uso de

una nave agrícola diáfana (aproximadamente 9 m. de ancho, por 15 m. de largo y 7 m. de alto), lo cual nos pareció acertado, pues, al carecer de pilares centrales, permitía una perfecta maniobrabilidad con el telón. El sistema utilizado consistió en la unión de tres tubos de PVC

sustentados por un alambre de acero anclado a la pared, con una manivela en uno de sus extremos para controlar su tensión. Los tubos se encontraban en suspensión sobre el borde posterior de la mesa de trabajo, formada por la unión de varios tableros. El telón se enrolló

sobre el tubo y se iba desarrollando la zona a tratar sobre la mesa. El espacio máximo que se abarcaba para trabajar sobre ésta era de 1 m, aproximadamente, lo que obligaba a idear un método para poder trabajar sobre el telón sin pisarlo. Por ello se decidió colocar una barra de hierro de mayor longitud que la anchura del telón, sustentada en sus extremos por tacos de madera, lo que permitía el paso del telón por debajo de la barra para depositarse sobre una superficie de madera elevada 15 cm. sobre el nivel del suelo; esta elevación fue pensada para evitar posibles inundaciones por lluvias.

Por último, como protección del telón frente a suciedad y vertido de líquidos durante el trabajo, se colocó un plástico que iba desde el extremo frontal de la mesa, pasando por debajo de la barra de hierro y hasta el final de la superficie de madera.

En cuanto al tratamiento, uno de los problemas fue la higroscopicidad de la tela, que, junto con el gran tamaño de la pieza, hacían desaconsejable el uso de un adhesivo acuoso; por eso se escogió la Beva

371 para las bandas de tensión, injertos y parches.

Por otro lado, se pensó en la posibilidad de un reentelado, opción que se desechó posteriormente, puesto el grado de deterioro de la pieza no justificaba el recurso a este tratamiento tan drástico, dado que podría afectar lesivamente a la pieza y alterar su propia constitución estructural, su concepto original de telón y hacer desaparecer las firmas que se encontraban en el reverso del telón. Como alternativa al reentelado se decidió colocar unas bandas de tensión perimetrales como refuerzo y tensionante.

Se usó el lino como tela para injertos y bandas de tensión dada su similitud con la tela original y con el fin de evitar diferentes movimientos, grosor, etc.

En zonas de desgarro, al no presentar pérdidas de soporte, sino simplemente rotura, se consideró adecuado poner hilos de lino embebidos en adhesivo en lugar de parches, ya que, con los hilos existe menor riesgo de movimiento y de que se marquen por la cara de la pintura, teniendo además la ventaja de requerir

menor cantidad de adhesivo.

La reintegración cromática se realizó con lápices acuarelables por ser más blandos y permitir ser aplicados tanto en seco como con agua. La razón de elegir lápices, en lugar de otra técnica, fue precisamente porque podían utilizarse en seco, teniendo en cuenta el grave problema de la higroscopicidad de la obra, y por ser una técnica limpia y reversible.

Sin embargo, el inconveniente de esta técnica es la dificultad para fijar el lápiz y la película pictórica sin alterar sus características (brillo, color, ...). Por ello se utilizó beva-gel pulverizada, fijativo que no altera el carácter mate del temple y que forma una película en superficie.

Agradecimientos

Agradecemos su colaboración a D. Javier Peinado Fernández, Director de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, en su condición de químico, por su ayuda en la realización de pruebas analíticas de laboratorio.

Bibliografía

- Arias de Cosío, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Mondadori, Madrid, 1991.
- Bonté, J. *Técnicas y secretos de la pintura*. Ediciones Leda, 1989.
- Buces Aguado, J. A. "El tratamiento de la laguna en la pintura de caballete. Criterios básicos". VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Groos Renard, Bucés Aguado, J. A. y Fuser Sabater, M. D. "Camino del calvario. Estudio de una sarga del Panteón Real de Oña, Burgos". VII Congreso de Conservación de BBCC. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Morales y Marín, Jose Luis. *La pintura: técnica, materiales y estilos*. Diccionarios Antiquaria, 1987.
- Osorio y Bernard, Manuel. *Galería Biográfica de Artistas Españoles del s. XIX*. Tomo V. Madrid, 1868.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ediciones Leda, 1982.
- Palomino de Castro Y Velasco, Antonio. *El Museo pictórico y Escala Óptica*. Aguilar Maior, 1988.
- Serrano, Cecilio. *Guía Histórica ilustrada*. Chinchón. Celeste Ediciones, Madrid, 1996.
- Varey, J. E. *Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro*. Villa de Madrid, 1981.

Notas al texto

- Según Palomino, en su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ya existía cierto desdén hacia los pintores que hacían este tipo de trabajo, considerado sin duda como secundario, pero en cuya defensa pone empeño el biógrafo de los pintores españoles que también ejerció en ocasiones este tipo de trabajo.
- Este fue el sistema empleado en el telón del Teatro Lope de Vega de Chinchón.
- Los decorados pintados se realizan en talleres especializados donde, a partir del proyecto original, y una vez cuadrículado a escala, se reproduce parte por parte con la mayor fidelidad posible. Para pintar el decorado, suelen utilizarse como bastidor telas enrolladas, papel fuerte entelado, tarlatanás, gasas, incluso muy recientemente materias plásticas. Las pinturas plásticas reproducen el mismo efecto que el temple usado antiguamente. Para su realización, primeramente se sujeta la tela al suelo, después se cuadrícula la superficie y se traslada el dibujo del proyecto a la tela, extendiendo el color con brochas largas que permiten pintar de pie, pisando sobre la tela.
- Tras la realización de las pruebas pertinentes de laboratorio, se llegó a la conclusión de que se trataba de un tejido de lino y con presencia de cola de origen animal en la trama del mismo.
- Debido al fino espesor de la capa pictórica, no ha sido posible la realización de estratigrafías.



ESCUELA SUPERIOR DE
CONSERVACION
Y RESTAURACION
DE BIENES CULTURALES